

## Itinerários geo-cine-gráficos em um filme falado de Manoel de Oliveira\*

Susana Viegas\*\*

---

**Resumo.** Este ensaio pretende analisar uma ideia de Europa, delimitada pelo mar Mediterrâneo, através do filme de Manoel de Oliveira, *Um Filme falado* (2003), e dos conceitos filosóficos de espaço liso e território, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari.

**Palavras-chave:** Manoel de Oliveira; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Mediterrâneo; Geo-cine-cartografia; Espaço liso.

## Geo-cine-graphic itineraries in *um filme falado* by Manoel de Oliveira

**Abstract.** Current essay analyzes a specific idea of Europe, limited by the Mediterranean Sea, presented by the film called *Um Filme falado* (2003) by Manoel de Oliveira, and the philosophic concepts of space and territory expounded by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

**Keywords:** Manoel de Oliveira; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Mediterranean Sea; Geo-cine-cartography; Smooth space.

## Itinerarios geo-cine-gráficos en una *película hablada* de Manoel de Oliveira

**Resumen.** Este ensayo pretende analizar una determinada idea de Europa, delimitada por el mar Mediterráneo, a través de la película Manoel de Oliveira, *Una película hablada* (2003), y de los conceptos filosóficos de espacio liso y territorio, según Gilles Deleuze y Félix Guattari.

**Palabras Clave:** Manoel de Oliveira; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Mediterráneo; Geo-cine-cartografía; Espacio Liso.

---

---

\* Artigo recebido em 05/04/2014. Aprovado em 16/09/2014.

\*\* Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, Portugal. E-mail: susanarainhoviegas@gmail.com

## Introdução<sup>1</sup>

Neste ensaio, procuro analisar a ideia de itinerário geo-cine-gráfico nos filmes do cineasta português Manoel de Oliveira. Tomarei como fio condutor dessa análise alguns conceitos estranhos à análise fílmica propriamente dita, mas que se revelam fundamentais para uma compreensão mais abrangente de uma ideia de viagem, de tempo e de história, bem como de espaço e de geografia. Estas ideias estão na origem do conceito de *cartografia* do movimento recíproco que ocorre entre a desterritorialização e a reterritorialização de um território enquanto, respetivamente, processos que expressam a saída e a entrada num território tal como foram definidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari nos escritos de *Capitalismo e esquizofrenia*.

No encontro entre as imagens cinematográficas de Manoel de Oliveira e os conceitos filosóficos de Deleuze e Guattari, procurarei delinear uma geo-cine-grafia. O cinema, enquanto *máquina do tempo* (RODOWICK, 1997), máquina que nos mostra a gênese da dimensão espaço-tempo, parece ter sido, desde os seus primórdios, um dos meios privilegiados para a expressão artística quer da viagem temporal, quer da viagem espacial. É essa ligação, mas também o aparente carácter inconciliável de história e geografia, que este ensaio procurará esclarecer.

## Para uma geo-cine-grafia Oliveiriana

Paisagem, viagem e cinema formam uma tríade desde os primórdios do cinema quando o cinematógrafo era visto, segundo Martin Lefebvre, como uma forma de exploração de locais desconhecidos. As imagens em movimento aproximavam a representação paisagista do mundo a um realismo que a pintura e a fotografia não podiam superar (LEFEBVRE, 2011, p.61). Este elemento

---

<sup>1</sup> Este ensaio foi apresentado no Congresso “Narrativas da Paisagem: O Olhar da Geografia, do Cinema e da Literatura”, Universidade de Coimbra, fevereiro de 2013.

cosmogénico está também presente numa das primeiras teorias elaboradas do cinema. Por exemplo, já em 1916, Hugo Münsterberg destacava o valor epistemológico e emotivo do cinema. Se, por um lado, Münsterberg procurava fazer uma clara demarcação entre a arte teatral e a arte cinematográfica, principalmente no que as deslocções espaço-temporais dizem respeito, não só nas diferentes escalas (por exemplo, no grandioso e no distante), mas também nas diferentes escalas do ponto de vista (como o maior ou o menor, o microscópio e o macroscópico desses pontos de vista), o mais importante é referirmos que Münsterberg distinguia a câmara de filmar do olhar humano. No fundo, a câmara de filmar tem sempre um alcance que o olhar humano *nunca* terá (MÜNSTERBERG, 1970).

Assim, as “viagens” realizadas pelos espectadores de tais imagens filmadas, e porque a câmara de filmar se distanciava de uma subjetividade identificada com o cineasta ou com o espectador, provocaram uma verdadeira rutura com o quotidiano mais espectável. Gilles Deleuze, citando Samuel Beckett, afirmava que “não viajamos pelo prazer de viajar, que eu saiba, somos estúpidos mas não a esse ponto” (DELEUZE, 2003, p.111-112). O que nos pode levar a querer viajar? E, adiante, em *Conversações*, parafraseando desta vez Marcel Proust, Deleuze afirmava ainda: “para verificar”, isto é, viajamos para ir a um país, a uma cidade, verificar em que momento da história é que se encontram.

Manoel de Oliveira é um dos cineastas portugueses que mais nos faz viajar através da sua imensa filmografia – são viagens espaço-temporalmente cruzadas que sobrepõem tempos históricos e espaços físicos díspares, numa encruzilhada de viagens espaciais e temporais, desde o Brasil do padre António Vieira, à cidade de Nice de Jean Vigo. O cineasta português conjuga, segundo João Bénard da Costa, o paradoxo de ser um “prodígio vital” e um “prodígio de vitalidade” - em atividade agora com 105 anos (nasceu em 11 de dezembro

de 1908), retomou com fôlego e regularidade a sua carreira cinematográfica já com 63 anos com *O Passado e o Presente*, em 1971.

Oliveira é, antes de mais, um cineasta da cidade do Porto e da região do Douro. Apesar de ter filmado noutros locais, o rio Douro dá título ao seu primeiro filme em 1931, *Douro, Faina Fluvial*. Neste filme, a cidade do Porto ganha também o estatuto de personagem, uma dupla retomada em *Aniki-Bobó* (1942), *O Pintor e a Cidade* (1956) e *Porto da minha infância* (2001). Para além disso, a região do Douro surge por diversas vezes como paisagem dos seus filmes – por exemplo, em *Vale Abraão* (1993), *O Princípio da incerteza* (2002) e em *Espelho Mágico* (2005), a trilogia que adapta as obras de Agustina Bessa-Luís; e mais recentemente, *O estranho caso de Angélica* (2010). Relativamente aos locais de filmagem, Oliveira é, sem dúvida, um cineasta a quem facilmente se associam *paisagens*, aqui entendidas a partir da demarcação feita por Lefebvre entre “paisagem” e “cenário”. Para Lefebvre, o espaço natural que se apresenta como cenário que se anula perante as personagens, os acontecimentos e a narrativa do filme não é considerado uma paisagem (LEFEBVRE, 2011, p.64). Neste sentido, Oliveira não é apenas um cineasta da região do Douro por filmar repetidamente nessa região, mas porque esse cenário natural se impõe ao espectador como significante. Não são apenas cenários filmados, mas paisagens imaginadas. “O Douro entra na composição da personagem”, como defende Anabela Branco de Oliveira (2004, p.56). Deste modo, os locais escolhidos para filmar não são meros cenários onde se desenvolve a narrativa principal, mas são elementos ativos, que interferem, por vezes, até de uma forma personificada ou animada, nas emoções das personagens. Em Oliveira, o cenário nunca é apenas um pano de fundo ou um mero cenário, mas sempre uma paisagem, uma personagem. Assim, o cenário natural devém personagem conceitual quando marcado por um forte cunho estético, alegórico e histórico.

Figura 1 – Map of the Mediterranean Sea, 1685



Fonte: Everett Collection.

## Visões do Mediterrâneo

A propósito do rio Douro visto como “o rio da sua aldeia”, afirma Manoel de Oliveira:

Amar o mar é amar a alma de todos esses e outros rios que desaguam nos oceanos as alegrias e as mágoas dos povos que banham. É amar os povos que esses mesmos rios atravessam e alimentam corpo e espírito, e dão sinal de força viva que se renova a cada instante. Águas a correr pelo tempo, por córregos, por leitos e pelos espaços históricos desses povos de diferentes raças, hábitos e costumes, não obstante unidos pela mesmíssima raiz humana que os liga, que nos liga e nos iguala a todos nós (OLIVEIRA, 2001, p.55-56).

Centrar-me-ei neste ensaio em *Um filme falado* (de 2003). Neste filme, totalmente filmado em viagem, a viagem é física sem dúvida – de um cruzeiro que uma professora de história faz com a sua filha no mar Mediterrâneo, partindo de Lisboa com destino a Bombaim – mas é também uma viagem histórica, cultural, religiosa e, como veremos, se torna uma viagem

inevitavelmente eurocêntrica. Juntamente com *Non ou a Vã glória de mandar* (1990), entre outros, *Um filme falado* pertence a um conjunto de filmes pedagógico-didáticos sobre história (TORRES, 2007, p.84), um gênero caro ao cineasta. A perspectiva de um itinerário com partida em Lisboa e com destino à Índia, ligando Ocidente e Oriente, evoca, necessariamente, Vasco da Gama e os feitos portugueses do século XV que, de uma forma geral, são temas recorrentes dos filmes de Oliveira.

Porém, neste caso, como centro do filme encontramos uma reflexão sobre a civilização europeia atual, as suas raízes históricas e o seu futuro no palco geoestratégico. O cruzeiro inicia-se em Lisboa, com partida no rio Tejo, numa clara homenagem aos navegadores portugueses que partiram à aventura de novas terras, naquilo que seria considerado como o maior legado de Portugal ao mundo. Em seguida, faz escala nas principais cidades históricas banhadas pelo mar Mediterrâneo: Ceuta, Marselha, Pompeia, Atenas e Istambul. Através de locais icônicos destas cidades, Rosa Maria (interpretada por Leonor Silveira), professora de história, ensina à filha, Maria Joana, a história da civilização ocidental europeia marcada pela diversidade cultural e religiosa dos diferentes povos que a constituíram. Em cada porto, sobem a bordo novas personagens que se juntarão ao capitão do navio, um norte-americano interpretado por John Malkovitch: em Marselha, uma empresária francesa (Catherine Deneuve), em Pompeia, uma ex-modelo italiana (Stefania Sandrelli) e, em Atenas, uma cantora grega (Irene Papas).

O caráter paradoxal do filme de Oliveira, um filme falado, é evitar a rutura marcada pelas imagens filmadas (no sentido tomado pelo pioneiros, como não tendo uma subjetividade definida e ir ao encontro do diferente absoluto) e manter a linha horizontal espaço-temporal de uma subjetividade, no caso, da história de Portugal e da sua posição relativamente à Europa e ao mundo. Não por acaso, no encontro do capitão norte-americano com as três

mulheres (francesa, italiana e grega), todos se entendem perfeitamente, ainda que cada um fale na sua língua (inglês, francês, italiano e grego). Porém, quando Rosa Maria é convidada, ninguém entende português e ela própria admite ter dificuldades em se expressar em inglês. *Um filme falado* revela assim o fim do mito de uma Torre de Babel que o capitão, sugestivamente, refere como uma possibilidade concreta, de uma unidade de sentido entre a expressão de línguas diferentes que unisse o ponto mais ocidental da Europa ao ponto mais oriental: como se o afastamento da historiadora Rosa Maria fosse “o afastamento dessa personificação de Clio, musa da História, [que] parece pôr Portugal de lado” (CONTRERA, 2011, p.15). O poder da palavra, segundo o ideal do Padre António Vieira, deriva numa “utopia desencantada” (AVELLA, 2005, p.53). Talvez por isso, a língua portuguesa e a sua cultura sejam vistas com desconhecimento – de um “outro” que precisa de tradução – que, relembro, tinha já surgido num episódio de *Viagem ao princípio do Mundo* (1997), filme autobiográfico no qual Marcello Mastroianni, cineasta francês em filmagem pelo norte de Portugal, dramatiza algumas memórias pessoais de Oliveira. Um dos atores que o acompanham, Afonso, tem raízes portuguesas e procura alguns familiares numa aldeia do norte, porém, o reencontro com a sua tia não acontece como o previsto, tendo de ser constantemente traduzido, pois não fala português e, por isso, não é bem recebido por ela.

Nesta abordagem ao itinerário da viagem, é igualmente notória a influência de Fernand Braudel, nomeadamente o seu texto sobre o Mediterrâneo (de 1977). Segundo Braudel, a abertura do Canal do Suez é um ponto geopolítico de fratura com o domínio do mar Mediterrâneo na história do Ocidente, episódio que é, aliás, referido no filme. Após séculos de domínio sobre o comércio e as trocas feitas através do Atlântico e do Índico com a abertura do Canal do Suez em 1869, o Mediterrâneo passa a ser apenas “uma rota para o Oceano Índico” (BRAUDEL, 1987, p.130).

Esta mudança não passa despercebida a Oliveira: os passageiros do cruzeiro com destino à Índia passam de fato pelo Mediterrâneo como um ponto inicial da viagem, não obstante o fato de ser entendido pela personagem principal como estando pleno de elementos históricos, culturais, políticos e religiosos. “O que é o Mediterrâneo?”, perguntava Braudel, respondendo: “Mil e uma coisas ao mesmo tempo. Não uma paisagem, mas inúmeras paisagens. Não um mar, mas uma série de mares. Não uma civilização, mas várias civilizações sobrepostas” (BRAUDEL, 1987, introdução). Entendido como espaço de encruzilhada ou de encontro constante entre passado e presente, Braudel afirma de seguida: “[e] de novo, ao contemplá-los, estamos fora do tempo”.

### Visões temporais

Deste modo, *Um filme falado* remete-nos para um tempo e uma cronologia históricos: que conceito de tempo nos é aqui apresentado? De um tempo como um todo virtual que pode, e deve, no entanto, ser atualizado por acontecimentos, por uma atualização enquanto memória coletiva.

Deleuze coloca a questão: como é que o presente passa?; por que é que o presente não consegue ser coextensivo com o tempo? Antes de mais, o presente só passa porque o passado se torna simultâneo ao presente que ele foi e já passou, e ao presente atual pelo qual o passado é passado. O passado é, deste modo, como que uma dimensão entre dois presentes: o presente virtual, que o próprio passado foi e que é recuperado pelas memórias pessoais ou coletivas, e o presente atual em relação ao qual ele é passado. “É pelo elemento puro do passado, como passado em geral, como passado *a priori*, que tal antigo presente é reprodutível e que o actual presente se reflecte”, defende Deleuze (2000, p.157).



Assim, do ponto de vista de uma filosofia do tempo, não será de todo correto pensar que tudo o que existe, esteja no presente. Bergson vem precisamente afirmar o inverso: na verdade, o presente está constantemente *fora de si*, coexistindo com o passado e o futuro. É precisamente numa *síntese ativa* da memória como passado ou fundamento do tempo, que a síntese passiva e intratemporal (DELEUZE, 2000, p.105) do presente tem lugar. Ao ser empírica e imediata, esta síntese precisa de ser fundada na *síntese passiva e transcendental* da memória, constituição do passado puro *a priori*.

William Pianco, autor que analisa a questão das diversas dimensões temporais na sua busca pela alegoria histórica criada por Oliveira, afirma:

No que diz respeito aos tempos referidos em *Um filme falado*, um movimento de ida e volta é construído, pois as indicações partem do tempo *presente*, seguem em movimento ao *passado* e retornam ao *presente* até, por fim, ultrapassá-lo com os comentários acerca de um *futuro* (sequência do abandono do Navio) (PIANCO, 2011, p. 128).

As três dimensões temporais que marcam o modelo cronológico sequencial encontram-se no momento presente, no momento que distancia e aproxima passado e futuro. O filme de Oliveira apresenta-se assim, de início, como localizado temporalmente num momento presente que se desloca por memórias passadas, tocando diferentes locais e diferentes épocas históricas. Mas esse movimento de deslocação subentende possíveis momentos de repetições. Assim sendo, a síntese transcendental do passado puro ou memória, corresponde, em suma, à coexistência e sobreposição de camadas temporais, do antes e do depois enquanto sobreposição vertical - aquilo a que Deleuze denomina de “sobreposição arqueológica” ou “tectónica” (DELEUZE, 1985, p.317) - e já não uma sucessão horizontal, da sucessão entre passado-presente-futuro. Segundo esta perspectiva, que é, de algum modo, já apontada por Oliveira, a temporalidade histórica não tem apenas um sentido sequencial,

evolutivo em direção ao futuro, mas antes parece ser geológica, tectónica e constituída inclusive de eternos retornos. Não será por acaso que o próprio Oliveira tenha afirmado que apenas “o céu é histórico” (OLIVEIRA, 1991-1992). Nesta entrevista feita por Serge Daney e Raymond Bellour, o cineasta defendia os critérios de autenticidade que sempre procurou nos seus filmes históricos sabendo ainda assim que “o resgate histórico é impossível: que gesto? Que roupa? Que expressão?” (CRUZ, 2010, p. 60). Por isso mesmo, quando reconstitui o passado nos seus filmes históricos, recorre frequentemente aos planos de céu, pois o céu e as nuvens são os elementos que mais podem aproximar o espectador de um tempo histórico perdido, nunca visto e vivido, mas sempre presente.

### Visões espaciais

De uma forma complementar, *Um filme falado* remete-nos, em segundo lugar, para o espaço geográfico e para a ideia de deslocação e viagem.

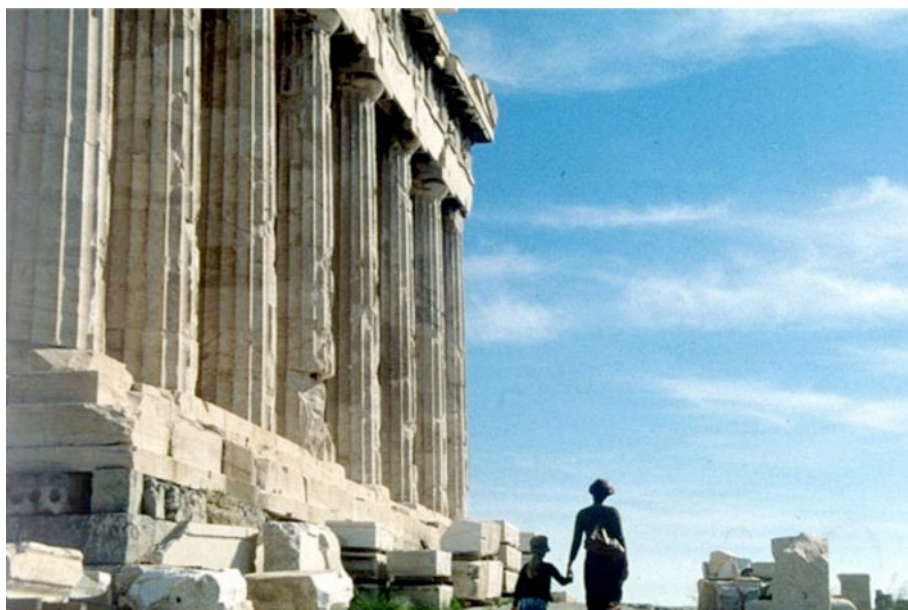
No “tratado de nomadologia” elaborado por Deleuze e Guattari em *Mil Planaltos*, é dada maior importância aos geógrafos do que aos historiadores (DELEUZE, 2003, p.50). Em *Mil Planaltos*, afirmam mesmo que a História “tem sido sempre escrita do ponto de vista dos sedentários” (DELEUZE; GUATTARI, 2001, p.34), isto é, o que falta não é uma história, mas uma nomadologia. Consequentemente, a história parece necessitar de uma cartografia própria, uma geo-história, como é elaborada por Fernand Braudel (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.125) segundo um mapa que apresenta os pontos geográficos que nos remetem, por sua vez, para acontecimentos históricos, vivências, formas de vida, num determinado período.

Assim, em vez de uma sucessão cronológica que acompanhe o espaço percorrido (concessão que tende a espacializar o tempo, ou seja a compreendê-lo como divisível e extenso, um conjunto de partes), temos uma aceção de

rutura entre os diferentes pontos, entre os diversos locais geográficos. Esta rutura pode ser a-histórica ou intra-histórica, ou seja, sem uma sequência cronológica ou por cronologias paralelas. No seu tratado de nomadologia, Deleuze e Guattari criam uma ideia paradoxal de *nômada* como aquele que não se move, como aquele que se define pela sua imobilidade. O mar e o deserto são por excelência as imagens do *espaço liso*: um espaço liso enquanto espaço topológico singular, ou seja, não euclidiano.

Voltado a Oliveira, há neste filme uma saída relativa de um território que é histórico e que acontece quando se muda de território, no caso, para uma terra já conhecida – a terra da história com a carga cultural associada, da Antiguidade Clássica greco-romana. A saída do território é relativa, pois as paisagens que filma são as paisagens-cliches que facilmente associamos aos locais: a Acrópole na Grécia, as pirâmides no Egito, sempre segundo um ponto de vista horizontal e cronológico dentro de cada plano.

Figura 2 – Imagem de *Um Filme falado*



Em *Non ou a Vã glória de mandar* (1990), por exemplo, há uma disjunção do espaço dos acontecimentos e do tempo histórico: um grupo de soldados reflete sobre a história de Portugal em plena Guerra Colonial, pouco antes do 25 de abril de 1974, retomando alguns dos episódios que contribuíram à construção de uma imagem de Portugal com uma identidade mitológica, imperialista e colonialista formada a partir do mito de dom Sebastião, do Império Português do Oriente e da posse de colónias em África em pleno século XX.

Os dois movimentos de saída e entrada num território (desterritorialização e reterritorialização) são indissociáveis e alternados: o itinerário oliveiriano proposto no cruzeiro de Lisboa a Bombaim passa por diferentes regimes políticos, religiosos e linguísticos, é certo, mas a desterritorialização enquanto saída de um território com os seus próprios agenciamentos é sempre acompanhada pela reterritorialização ou entrada num outro território, com *outros* agenciamentos que extrapolam os limites geográficos do território físico. A transposição ou recriação de acontecimentos históricos num filme implica uma virtualização desses acontecimentos, agora dado a interpretações e a um ponto de vista. Os filmes de Oliveira apelam sempre a uma dramatização da realidade mesmo quando são retratados fatos reais ou quando há uma procura pela autenticidade. Pensemos em *Porto da minha infância*: a identidade entre o narrador/realizador não é fiável.

A unidade espaço-tempo, segundo estas definições, marca o Mediterrâneo como elemento unitário das diversas singularidades exploradas em *Um filme falado*. As personagens refletem sobre a “civilização” ocidental, a sua herança, bem como o perigo que a ameaça, o terrorismo. Na escala que o cruzeiro faz em Aden, no Iémen, soa o alarme de uma bomba a bordo e todos abandonam o navio, à exceção das duas portuguesas, que morrem. Com uma implícita referência aos ataques de 11 de setembro de 2001 (JOHNSON, 2008,

p.103), Manoel de Oliveira procura mostrar que a história da civilização ocidental europeia está, ainda hoje, tal como estava há cinco séculos, marcada pela tensão religiosa entre cristianismo e islamismo.

Está hoje marcada tal como sempre estivera: quando falamos do Mediterrâneo como unidade, falamos, na verdade, de três civilizações distintas que surgem representadas em *Um filme falado*: a cristã, a islâmica e ainda a ortodoxa (BRAUDEL, 1987, p.112). O elogio da civilização ocidental é, para Oliveira, um princípio inalienável sendo mesmo interpretado como um sinal de luta contra o terrorismo que está em visível choque com os valores defendidos nesse princípio.

### Em conclusão:

Citando Michelle Salles:

O povo português representado pela professora Rosa Maria, estrangeiro no continente europeu (...) é visto com estranhamento e exotismo. A viagem que consagrou Portugal como uma das principais potências européias cinco séculos atrás, nos aponta, hoje, para o isolamento da sociedade portuguesa no continente europeu – mesmo num momento pós-União Européia (SALLES, 2008, p.412).

De fato, Oliveira cria através dos seus filmes uma rutura com o que poderia ser uma cinematografia nacional, no sentido de construir uma *imagem de Portugal* através das imagens cinematográficas: ideia de território como unidade mitológica, imperialista ou colonialista, segundo as definições feitas por Eduardo Lourenço de uma imagem da identidade nacional, por exemplo (2005). Ou seja, Oliveira cria objetos cinematográficos que reconfiguram as narrativas características de uma cinematografia nacional. E, fá-lo através da desterritorialização dessas narrativas: quando fala de Portugal e quando representa a portugalidade, Oliveira já está fora do território português, adotando o olhar estrangeiro, do outro. Esta forma particular de excluir uma imagem dessa identidade territorial (na aceção mitológica, imperialista ou

colonialista), tem um caráter geopolítico determinado: o mar é a imagem perfeita do espaço liso, um espaço sem pontos notáveis, uma extensão indefinida (como delimitar o céu? Onde começa e termina a relação entre a margem e a costa do mar? por exemplo) capaz de reter as maiores intensidades geopolíticas, geoculturais e religiosas. A geografia predomina sobre a história apenas na medida em que o espaço, arqueológico, tectônico, não se deixa moldar por um esquema temporal cronológico, modelo da sequência antes-agora-depois, mas antes se deixa infiltrar e contaminar por elementos verticais permeáveis.

Em suma: o cruzamento das coordenadas espaço-tempo nos filmes de Manoel de Oliveira mencionados, em diálogo com os conceitos de espaço liso, nomadismo e território em Deleuze e Guattari, esclarece não só a anulação da diferença, mas também a insistência da repetição: “ali como aqui”, numa lógica espacial horizontal. Ou ainda, “antes como agora”, numa lógica temporal vertical, sempre segundo um movimento ditado pelo eterno retorno do mesmo: como “águas a correr pelo tempo”.

## Referências

- AVELLA, A. A. Portugal e o Mediterrâneo: uma peregrinação artística de Manoel de Oliveira em busca das raízes comuns. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 2, p. 50-56, 2005.
- BRANCO DE OLIVEIRA, A. Socalcos do Olhar: O Douro de Oliveira e de Agustina. *Douro Estudos & Documentos*, Porto, v. 9, n. 17, p. 53-58, 2004.
- BRAUDEL, F. *O Mediterrâneo - O espaço e a história*. Lisboa: Teorema, 1987.
- CONTRERA, X. Aspectos de *Um Filme Falado* e *Non, ou a vã glória de mandar* - sob a sombra de Alcácer Quibir. *Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo: Anpuh, 2011, p.1-17.
- CRUZ, J. L. Manoel de Oliveira, o escultor das palavras. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo (Orgs.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010, p. 57-71.

- DELEUZE, G. *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Les éditions de Minuit, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- JOHNSON, R. Manoel de Oliveira and the Ethics of Representation. In: FERREIRA, C. O. (ed.). *Dekalog 2. On Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press, 2008, p. 89-109.
- LEFEBVRE, M. On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, Ottawa, v. 20, n. 1, p. 61-78, 2011.
- LOURENÇO, E. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2005.
- MÜNSTERBERG, H. *The Film: A Psychological Study*. Nova Iorque: Dover Publications, 1970.
- OLIVEIRA, M. de. Le ciel est historique. *Chimères*, Paris, v. 14, p. 131-156, 1991-1992.
- OLIVEIRA, M. de. Rios da terra, rios da nossa aldeia. *Camões: Revista de Letras e culturas lusófonas*, Lisboa, n. 12-13, P. 55-56, 2001.
- PIANCO DOS SANTOS, W. *A Alegoria histórica em Manoel de Oliveira: Um filme falado*. São Carlos, 2011. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, 2011.
- RODOWICK, D.N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997.
- SALLES, M. Os passos errantes de Herberto Helder no exílio e na poesia do cineasta Manoel de Oliveira. *Revista Entomia*, Recife, v. I, n. 1, p. 404-415, 2008.
- TORRES, M. J. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cahiers du cinéma/Público, 2007.

